

Житкова Л.Н.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ Д. МЕРЕЖКОВСКОГО

Известно, как богат и разнороден состав творческого наследия Д. Мережковского и многосторонни его теоретические и методологические пристрастия. В частности, достаточно ярко и интересно в работах о русской литературе XIX века проявляется его феноменологизм.

Статьи и монографии Мережковского о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Толстом и Достоевском были написаны еще до того времени, когда западная феноменологическая мысль стала осознанно осваиваться в России¹.

Современные исследователи истории русской философии² обоснованно утверждают, что феноменологизм характеризует в целом тип русского философского сознания и обнаруживает себя в такой проблематике, как интерессубъективность, соборность, трансцендентно-онтологическое, коллективно-диалогическое и др. В связи с этим говорят о русском предфеноменологизме, представленном именами славянофилов, В. Соловьева, С. Трубецкого, В. Розанова и др. Этот ряд может быть дополнен именем Д. Мережковского.

Тематически литературоведческие и литературно-критические работы Мережковского о русской литературе XIX – XX веков по существу культурологичны, поскольку именно через литературу он хочет увидеть и понять

универсальные законы, творящие тот или иной образ мира. Согласно с отечественной гуманитарной традицией Мережковский относится к культуре как сфере творчества духа. Аналогичное определение культуры зафиксировано и в современных справочных изданиях, где разводятся понятия «культура» и «цивилизация»³.

Впечатляющ широчайший охват Мережковским культурной истории мира – от античности до XX века. Мировое культурное пространство представляется ему целостным феноменом духовно-интегративной природы. Мысль исследователя стремится преодолеть разного рода границы и причинно-следственные зависимости и обусловленности (факторы традиций, социума, времени и др.) и выйти в абсолютную свободу спонтанного «понимания», «уразумения», к «абсолютному знанию об абсолютном духе»⁴, что аналогично принципу феноменологической редукции.

Поскольку культура – «реальное осуществление духа» (Г. Шпет), она динамична и имеет историю, хотя и весьма специфическую. Мережковский различает культурные эпохи (например, античность, Возрождение, русские XIX и XX века и др.) как символично-феноменологические формы, запечатлевающие некие общие состояния человеческого духа, как своеобразные типы интенционального сознания.

Вместе с тем Мережковский хорошо чувствует конкретную, живую историю. Известна его общественная деятельность, активная включенность в современную ему актуальную политическую проблематику, что оставляет печать публицистичности на иных его работах, что порой воспринималось современниками как возвращение в некотором роде к традициям публицистической критики пятидесятников⁵. Однако сходство Мережковского с добролюбовским типом критика-публициста чисто внешнее:

конкретные исторические контексты в системе мысли Мережковского не имеют самостоятельного и концептуального значения – они рассматриваются лишь в аспекте их роли в культурно-творящем процессе, оцениваются в зависимости от потенциала заложенных в них возможностей для творчества культуры.

Во многих работах о Мережковском, авторе культурологических изучений русской литературы, прежде других особенностей его метода указывается на крайнюю субъективность как порок, что, в сущности, парадоксально, поскольку признак субъективности заложен в самой природе литературно-критического творчества.

Объяснение этой странной, на первый взгляд, предвзятости следует искать, видимо, в самом характере субъективности Мережковского, ее нетрадиционной природе.

В классической критике XIX в. и типологически близких ей течениях в критике XX в. качество субъективности проявляется главным образом в мировоззренческих, общественно-политических и эстетических пристрастиях авторов, их идеологических установках.

Традиционная литературно-критическая субъективность предполагает дистанцирование от «объекта» – художественного явления, а «субъект» выполняет оценочно-приговорную функцию, определяемую некоторым априорным «знанием», абсолютно авторитетным для критика и направленным на те или иные «слои» и аспекты художественного «объекта», находящиеся в поле его компетентности. Так, например, «реальная критика» 1850-х годов осмысляет и оценивает в произведении и творчестве писателя контексты социального и общественно-политического значения: Добролюбов-критик все или почти все «знает» о Гончарове, Островском, Тургеневе, читая их сквозь призму определенного набора идей.

В методологической системе Мережковского меняется

«объект» исследования и сам способ его интерпретации: анализируется, как правило, не одно произведение или совокупность их и даже не художественный мир писателя, но – тип сознания творца в его индивидуально-системной феноменологической целостности. Мережковский перестраивает также классическую, монологическую исследовательскую схему «субъект» – «объект» в диалогическую феноменологическую схему «субъект» – «субъект», что создает эффект универсализации субъективного. В диалогически-коррелятивном общении с культурой Мережковский как личность проходит путь «понимания»: он не «знает» – он хочет «понять». Поэтому его работы лишь условно можно определить как исследования – это ярко проявленный художественно-интерпретационный жанр.

Одна из лучших работ Мережковского – его статья о Чехове «Брат человеческий» – может дать определенное представление об интерпретационной логике критика.

Статья написана в форме воспоминаний о писателе и встречах с ним. Автор оказывается в одном пространстве со своим «персонажем», конкретным живым человеком, простым и одновременно загадочным в этой простоте, что подчеркнуто лейтмотивной метафорой «бледности»: цветовое значение портретной черты трансформируется в символический образ тайны, странности. Важен и мотив нестарения, мотив отстраненности Чехова от конкретного места и времени: в Венеции писатель «занимается мелочами, неожиданными и ... совершенно нелюбопытными»; ему скучны и не интересны темы, которыми увлечены салонные толпы столичных интеллектуалов и т.д.

Между автором и его «персонажем» выстраивается скрытый диалог, в результате чего автор, начав с «непонимания» («странный Чехов»), приходит к открытию и постижению чеховского способа мыслить о жизни, понимать жизнь – его ху-

доженического прагматизма. Критик приобщается к чеховской мудрости проникновения в сокровенные смыслы бытия.

Субъективность Мережковского своеобразно как бы объективируется. Критик существует с писателем в одном времени и пространстве, независимо от того, современник ли он Мережковскому, или нет, как, например, Лермонтов или Гоголь.

Литература, её явления и образы становятся для Мережковского способом, методом мысли, образами-понятиями его сознания. Можно, вероятно, говорить о том, что Д. Мережковский – один из тех авторов, кто создает новый тип критики – интерпретационно-феноменологической – в эпоху завершения истории критики классического периода.

В силу вышесказанного работы Мережковского приобретают качество «сопротивляемости» аналитическому разбору и контаминации с другими концепциями, как это оказывается возможным, когда речь идет о статьях и концепциях Добролюбова, Григорьева, Дружинина, например, о романе «Обломов». Ситуация же с Мережковским такова: его интерпретации можно только отвергать или только принимать, но всегда непременно целиком.

Гносеологическая диадическая модель Мережковского, принцип двоения, по слову Н. Бердяева, также нередко является поводом для критики и упреков в схематизме, догматизме и т.д.

Этот принцип небезынтересно рассмотреть в контексте некоторых идей известной книги С. Франка «Непостижимое» (1939 г.), в частности в контексте теории «антиномистического монодуализма», пронизанной, как и вся книга, духом феноменологизма, к которому русский философ приобщился одним из первых в России⁶.

С. Франк исследует фундаментально-универсальный характер «антиномистического монодуализма» как «единственно адекватной онтологической установки»⁷.

Он, в частности, пишет, что «логически раздельное, основанное на взаимном отрицании, вместе с тем внутренне слито, пронизывает друг друга – что одно не есть другое и вместе с тем есть это другое, и только с ним, в нем и через него есть то, что явно подлинно есть в своей последней глубине и полноте»⁸.

В соответствии с этим триадизм, троичность, «синтез» есть само воплощение «непостижимого» – они открываются нам лишь как «горизонт трансцендентального единства»⁹.

Онтология культуры, по Мережковскому, ее сущее – в единстве двух антиномических элементов – природы и религии. Неслучайно в русской литературе XIX в. сопряжение культа природно-естественного со все более нарастающим пафосом религиозных исканий. Наиболее репрезентативной в этом плане оказывается фигура Л. Толстого.

Изучая в различных работах дискурс природно-религиозной антиномии, Мережковский последовательно реализует идею о едином в разном, то есть, по терминологии С. Франка, идею «антиномистического монодуализма», обуславливающего процесс вечного обновления и возрождения духа, культуры. Противостояние на каждом новом этапе жизни человечества принимает каждый раз другой образ, сохраняя в то же время свою трансцендентную сущность. Юлиан, Леонардо да Винчи, Петр I, Л. Толстой – это личности, принадлежащие разным историческим эпохам и национальным культурам с их особым менталитетом, но обладающие вместе с тем однотипным сознанием, похожей направленностью духовных борений: так же, как Юлиан, Л. Толстой соблазняется язычеством, его эстетикой, полнотой мировосприятия и т.п.

Творящие культуру художники рассматриваются Мережковским не столько как субъекты, создающие феномены, сколько как феноменальные сознания. Вообще, для него нет различий между художником, философом, ученым, поли-

тиком – он не разграничивает на культурном поле специальные сферы деятельности – творчества. Личность писателя интересует Мережковского особо, его талант всегда предстает у него как некая данность, абсолютно имманентная субстанция, чистое сознание, прямо направленное на мир. Можно выстроить в некотором роде типологию художнических писательских сознаний – в зависимости от характера интенциональности: феноменологический тип (Пушкин), апокалиптический (Гоголь), эйдетический (Лермонтов), религиозно-христианский (Достоевский), прагматический (Чехов), суррогатный (Горький, Андреев) и др.

Именно в русской литературе XIX-XX вв., как это представляется Мережковскому, наиболее ярко и сильно выразились характерные для всего мирового культурного процесса симптомы. XX век трактуется им как трагический финал культуры, переходящий в стадию цивилизации. Писатели нового времени воспринимаются им как личности с распадающимся, аморфным, неживым сознанием. Наиболее характерные фигуры – Андреев, Горький, не обладающие способностью онтологически пережить «антимистический монодуализм» сущего и почувствовать тайну «синтеза», что является необходимым условием живого и целостного творческого сознания. Из нового поколения русских писателей только Чехов занимает истинную позицию, избрав путь свободного со-общения, со-«знания» с реальным миром в чаянии соприкоснуться его тайне в момент «встреч» с «другими».

Порождающие культурную энергию элементы природы и религии истончаются в XX в. Русский XIX век уже исполнен трагической энергии предчувствия духовного опустошения, что выразилось в активном неприятии русской литературой рационально-прагматических и позитивистских тенденций в духовной жизни современного человечества.

В целом русская культура (литература) XIX века видится Мережковскому как целостная система, завершенная в своей глубокой внутренней логике. Мотив гибели культуры, который преломляется в теме защиты угнетенного цивилизацией природно-естественного начала в человеческой жизни – с одной стороны, с другой – в религиозной тематике, интерпретируется критиком-философом как сквозной фабульно-сюжетный мотив русской литературы минувшего века – от Пушкина – до Толстого.

Пушкин, как свидетельствует Мережковский, «первый из мировых поэтов с такою силою и страстью выразил вечную противоположность культурного и первобытного человека»¹⁰. Комментируя стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...», Мережковский пишет: «Это – жажда стихийной свободы, не удовлетворяемая никакими формами человеческого общежития, тоска по родине, тяготение к хаосу, из которого вышел дух человека и в который он должен вернуться»¹¹. Интересно его замечание о характерном для творчества Пушкина типе героической личности (Пугачев, Петр I), совмещающем в себе язычески-природную мощь и силу и христианскую «слабость» – готовность к милосердию. Тайну триадизма, по Мережковскому, ощутил именно Пушкин – едва ли не единственный во всей мировой литературе – от Гомера до Гете. «Поэзия Пушкина, – пишет он, – представляет собой редкое во всемирной литературе, а в русской – единственное явление гармонического сочетания, равновесия двух начал»¹².

Затем Баратынский «высказывал сомнения в благах культуры и знания»¹³. Главный источник поэзии Лермонтова – «противоположение спокойствия и красоты природы суете и уродству людей»¹⁴. «Тютчев еще более углубил этот мотив, отыскав в самом сердце человека самый хаос – это дикое, страшное, ночное, что отвечает из глубины нашей природы на голоса стихий»¹⁵. Достоевский противопоставляет культуре «гни-

лого Запада» вселенское призвание русского народа, великого в своей простоте»¹⁶. «...сомнения в благах западной культуры... Лев Толстой превратил в громовой воинственный клич»¹⁷.

Позитивистскую инерцию резко прерывает Достоевский, что отметил еще В. Соловьев в речах о Достоевском.

Вся русская литература XIX века как бы «стягивается», по Мережковскому, к концу века целостно воплощенной тенденцией поисков путей возвращения к Богу человека и человечества, отпавших от Бога, вскрывая трагедию разрыва метафизических связей в мире. Это литература алчущего духа, утратившая пушкинское ощущение целостной полноты бытия и мучимая его загадкой.

Репрезентативные фигуры в этом плане в 1-ой половине XIX века – Лермонтов и Гоголь, во 2-ой – Толстой и Достоевский.

Их положение в концепции Мережковского соответствует диадической схеме: Лермонтов и Гоголь противостоят как друг другу (Лермонтов отвергает реальный мир, веруя в мир иной, лучший, Гоголь – отвергает его и не верует), так и другой «паре» (первые не приемлют «этого» мира, вторые – пребывают в нем, веруя в преображение «этого» мира и «этого» человека). Гоголь в этом контексте играет исключительную роль, поскольку пророчески соотносится с XX веком, ибо обладает как бы неким сверхсознанием, наиболее свободным, чем другие.

Обращаясь в целом к творчеству Гоголя, Мережковский ставит в центре своего исследования два образа – Чичикова и Хлестакова, которые символически концентрируют все смыслы гоголевского мира: они – как два в одном – имитационные знаки земли и неба, Христа и Антихриста, язычества и христианства – «позитивист» Чичиков и «идеалист» Хлестаков.

Универсально-отрицательная сущность Чичикова-Хлестакова не имеет пространственно-временной закреплённости («Я – везде!» – возглашает Хлестаков). Это – превращённая сущность, явленная пустота – «воплощенное небытие и пустота»¹⁸. Другие персонажи интегрированы к Чичикову-Хлестакову: во всех случаях это призрачные фигуры (Башмачкин существует в легенде, Поприщин – в безумии, как Хлестаков – во лжи), исчезающие в бесконечной пустоте на «быстрых» конях, как интересно замечает Мережковский.

В «пустоте» обесмысливается традиционная шкала ценностей и такие понятия, как «зло», «добро», «Бог», а также – «черт», «дьявол» и т.д.

«Черт» – воплощение не зла, а – «ни того, ни сего»: «вечная середина», сводящая три измерения к одному или двум – к «совершенной пошлости», когда «нет ни в добре, ни во зле ничего безусловного». В пустоте стирается граница добра и зла и «все позволено». Умирает дух, и от человека остается лишь его форма. Для такого «срединного» человека только мир явлений доступен познанию: мерило всего – прочность, основательность, «позитивность». Все же «философские и религиозные чаяния прошлых веков, все их порывы к безначальному и бесконечному, сверхчувственному – суть... только метафизика и телеологические бредни», – саркастически замечает Мережковский.

Любопытны его наблюдения над стилистикой речи Хлестакова, которая изобилует штампами – знаками различных культур: сентименталистской («Удалимся под сень струй»), романтической («Вижу, точно, надо чем-нибудь высоким заняться»), эпикурейской («Ведь на то живем, чтобы срывать цветы удовольствий») и т.д. Автор замечает в связи с этим, что Хлестаков снимает «лакомую пенку» с «плодов высшего западноевропейского просвещения»¹⁹.

Намеченная в работе о Гоголе тенденция к интерпретации культуры как «мира чистых сущностей», «вещей в себе» проявляется в широко используемом Мережковским приеме аналогии, в частности в трактовке образов Чичикова-Хлестакова. Гоголевские персонажи вписываются в различные ряды: литературный (Иван и Федор Карамазовы, Смердяков, Великий Инквизитор, горьковский Лука и др.), философский (Ницше, Конфуций, Кант и др.), политический (Цезарь, Макиавелли и др.). «Может быть, – замечает Мережковский, – Иван Карамазов и Ницше признали бы в этой свободе (Чичикова и Хлестакова – Л.Ж.) от всех нравственных законов свою собственную свободу «по ту сторону добра и зла», свое сверхчеловеческое «все позволено». Позитивизм в целом для Мережковского суть не конкретное философское течение XIX века, а один из аспектов духа, состояния духа – поэтому для него логичен оборот типа «позитивизм... от Конфуция до Канта».

Феноменологизм мышления открывает Мережковскому связи и отношения неочевидные, уходящие в смысловые глубины явлений. Так, он первый указал на пушкинские характеры и сюжеты, воспроизведенные позднее в творческом опыте Достоевского.

Лермонтовское сознание оценено Мережковским как активное сознание. Им отмечено, что Лермонтов первый поднял вопрос о зле (а вопрос о зле – религиозный вопрос). Жизнь же духа есть познание. «Дьявол ли Демон? – спрашивает Мережковский. – Он не дьявол и не Антихрист, а душа человеческая до ее рождения» – в том смысле, что образ мира, чаемый Демоном, – это образ, ни в чем не совпадающий с реальным. Вечная жажда иного, последнего знания логично сопрягается с требованиями абсолютной свободы, пренебрегающей границей добра и зла, с богоборческим пафосом фронтального отрицания, чувством гипертрофированной гордыни, претензией на равноправие Бога и человека. Этот комп-

лекс идей и состояний, воплощенный в демоническом герое Лермонтова, не может рассматриваться и оцениваться в системе нравственно-этических категорий, как это делает В. Соловьев и с чем не соглашается Мережковский, интерпретирующий лермонтовского героя как трагическую личность, которая, в своей страсти познания, стремясь, естественно, к достижениям и обретениям, столь же страстно страшится этого, поскольку достижение, то есть покой, рай, счастье, гармония, – это новая несвобода и смерть духа. Следовательно, она, эта личность, обречена на вечное страдание в бесконечно длящейся «буре», неутомимо провоцируемой ею самой.

В ситуации героя Лермонтова есть еще одно трагическое противоречие, замеченное Мережковским: герой не открывает новых и последних истин, которые были бы неизвестны сотворенному Богом старому миру, с его «истинами вековыми». Мережковский сожалеет о том, что Лермонтов не сумел обновить идею Бога: он «не исполнил христианство до конца, но и не преодолел его». С этим обстоятельством он связывает мотив фатализма и мотив смерти в творчестве поэта.

Уникальную готовность «к синтезу» обнаруживают два русских гения конца века – Достоевский и Толстой, творческие усилия которых направлены на «реанимацию» культуры. Концепция о «ясновидении духа» у Достоевского и «ясновидении плоти» у Толстого может быть результативно прочитана с помощью феноменологической формулы С. Франка об «антиномистическом монодуализме», ибо смысл творческих усилий того и другого писателя состоит, собственно, в том, чтобы найти путь к выходу из замкнутых пределов «одного» (язычества, христианства) и через «другое» обрести «последнюю глубину и полноту» (С. Франк).

В монографии о Толстом и Достоевском Мережковский исследует опыты гениальных прорывов в культуру духа. Ему представлялось, что русская литература XIX в. в це-

лом совершала титанический труд во имя культуры, что схематично мыслилось как диалектическое возвращение к гармонии Пушкина. Но XX века прервал эту возрожденческую динамику, что не исключает, в силу того же закона культурного динамизма, о чем шла речь выше, возможностей все нового духовно-культурного обновления.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См. об этом в кн.: Антология феноменологической мысли в России, М., 1998, с.7.

2 Там же.

3 См. например: Энциклопедический словарь по культурологии, М., 1989, с. 359.

4 *A. de Веленс*. Феноменология Гуссерля и феноменология Гегеля // Феномен человека, М., 1993, с.333.

5 См. например: *Б. Эйхенбаум*. Мережковский – критик // Северные записки, 1915, № 4.

6 См. об этом: Антология феноменологической мысли в России.

7 *Франк С.* Соч., М., 1990, с. 315.

8 Там же.

9 *Франк С.* Соч., с. 316.

10 *Мережковский Д.* Пушкин // *Д. Мережковский «Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники»*, М., 1995, с.496.

11 Там же, с. 497.

12 Там же, с. 504.

13 Там же, с. 496.

14 Там же.

15 Там же.

16 Там же.

17 Там же.

18 Работы *Д. Мережковского «Гоголь и черт»* и «*Лермонтов поэт сверхчеловечества*» чит. по книге: *Д. Мережковский. В тихом омуте*. М., 1991.

19 Эти наблюдения могут быть рассмотрены и как интересный материал для характеристики массовой культуры, ее паразитирующей природы.